السعودية
نوافذ
العدد رقم 10
1 ديسمبر 1999

في إنشائية الفواتح النصّية *

أندري دي لنجو

ترجمة سماد بن إدريس نبيّغ

إن كنتم حقّاً ترغبون في سماع هذه الحكاية فإنّ الأمر الأوّل الذي تودّون معرفته هو بدون شك معرفة مسقط رأسي، وكيف كانت طفولتي الشقيّة؟ وماذا كان شغل والديّ؟ وكلّ ما حدث لهما قبل أن ينجباني، وفي كلمة واحدة، إنّكم تودّون معرفة كلّ هذا الخليط المشوّش، وكي أكون صريحاً معكم أقول إنّي لست على استعداد تامّ للخوض في كلّ هذا.

سلنجر: شرك القلوب

إن إيراد هذه الفاتحة النصية الساخرة ليحررنا من "القلق الذي يعترينا ونحن نواجه بياض الصفحة [الأولى]"، ويؤجل في الوقت نفسه للحظات قصار، بداية كلامنا وشروعنا في الكتابة. ومهما يكن من أمر فإنّ شروعنا في الكتابة أمر لا محيص عنه. فها هي الكلمات تنتشر على الورقة، كلمات تتحدث عن البداية لتخلصها مرة أخرى من الكلمات المترددة الوجلة: إنّ هذه الكلمات لتدرك جيداً أنّه من خلالها يصدر الحكم علينا ذلك أنّه من خلالها تكون لنا مواقف نعبر عنها.

كذلك الشأن بالنسبة إلى الفواتح الروائية، فكل بداية تمثل التعبير عن موقف ما، وخوفاً من حكم القارىء علينا يجب بناء على ذلك إثارة اهتمامه وأسره. يلعب المدخل دوراً استراتيجياً حاسماً لأنه ينبغي أن يبرر النص ويوجهه ويقدم إشارات أجناسية وأسلوبية، ويبني كوناً تخييلياً ويوفر معلومات عن الحكاية المروية. فضلاً عن ذلك، فإن الفاتحة النصية - باعتبارها منطقة انفتاح - تدرج الأثر في هذا النص الغائب الذي لا يكاد ينضب ويمثله تاريخ الجنس [الأدبي] بطريقة خفية أو جلية (مثلما هو الحال بالنسبة إلى سلنجر)، فيتعين على النص أن يعلن - منذ بدايته - موقفه من المنوالات (مثلما هو الشأن

بالنسبة إلى الرواية الواقعية على طريقة ديكنز في المثال المنتخب)[1] التي تضطلع بوظيفة مرجعية حتى بالنسبة إلى انتظارات القارىء. إنّ التعبير عن هذا الموقف، هو في الحقيقة مزدوج: فكل فاتحة نصية روائية تندرج ضمن النص الغائب منذ الجمل الأولى التي تكون أشكالها ذات القوالب الجاهزة معروفة جداً ونعني بذلك هذا النوع من الافتتاحيات التي تبدو مبتذلة وجوفاء مثل قولنا: "ذات صباح ربيعي جميل" وهي مع ذلك، ذات مدلول عميق وجوهري وهو أن يعيّن ويعمل على التعرّف إلى الرواية في نفس الدرجة التي تحيل فيها جملة "كان في قديم الزمانِ" على الأسطورة[2]. إذن، ما من فاتحة نصية بريئة ولا يمكنها أن تكون غير ذلك بما أنه يتعين عليها أن تواجه منوالات على درجة كبيرة من الشهرة بحيث تصبح أحياناً بمفردها دالة على الجنس الروائي .

إن مسألة الفاتحة النصية المسجلة ضمن إشكالية أعم لمراكز النص الاستراتيجية، تحظى اليوم باهتمام كبير، بالتأكيد للأسباب التي أتينا على ذكرها وكذلك لأنها توجد عند نقطة التقاء الكثير من المقاربات النقدية: فمن البنيوية إلى السردية، ومن علم الاجتماع النقدي إلى الإجرائية، ومن النقد الأجناسي (الذي يولي أهمية أكبر

فأكبر إلى مكانة جملة البداية فـي بعث الأثـر) إلـى تحليـل [عملية] التلقي والقراءة. وكذا تغدو الفاتحة النصية منطقـة بحث مفضّلة لما تميزت بـه مـن خصـائص مميزة. فمنـذ الملاحظات الأولى للكتّاب (لاسـيما ملاحظـة أراغـون فـي كتابه "لم أتعلم الكتابة أبداً أو الفواتـح النصيـة"، منشـورات سكيرة سنة 1969) تضـاعف [عـدد] الدراسـات، غيـر أنـه يبدو أنّ المسألة قد تم تناولها بطريقة جزئية، خصوصـاً أن تحليلاً ذا طابع تصنيفي قد انعدم مع أنها أخذت مكانها فـي ما يتعلق بالعناوين وبالعناصر الأخرى في النص المؤطـر (خصوصاً منذ نشر "العتبات" لجينات).

إنّ الدراسـات الوفـيرة الصـادرة إلـى حـد الآن والمعروضـة فـي قائمـة مراجعنـا الختاميـة تؤكـد بـالفعل "محاولات" النقد في هذا الموضـوع، فباستثناء التحـاليل أو "اعترافـات" الكتّـاب (أمثـال أراغـون وريمـون وروسـال وكلـود سيمون) فـإنّ الكثير مـن المباحث تهتم بعلامـات الافتتاحية السردية (مثلاً الأجوبة التي يتعين علـى البدايـة أن توفرهـا للأسئلة الآتيـة: "أيـن"؟ "مـن"؟ "متـى"؟) وإذن بالوظيفة الإخبارية للفواتح النصية، وتركز مبـاحث أخـرى على مسألة الانتقـال (ريمـون جـان) أو علـى الوصـل بيـن النص وخارج النص. ذلك أن البداية قد صيغت باعتبارهـا

عتبة ذات معنى مزدوج: وجه موجه نحو التخييل ووجه موجه نحو حقيقة العالم (انظر خصوصاً كلود دوشي) وتحلّل بعض المباحث الأخرى الوظيفة "الإطار" في الفاتحة النصية باعتبارها منطقة تكثيف الخطاب حول النص وحول قوانينه (يوري لوتمان وفيليب هامون) أو قد تحلل كذلك الوظيفة الإغرائية للفواتح النصية (شارل جريفال) بينما تقوم بحوث أخرى على أشكال مقبولة أو على منوالات تاريخية خاصة بالبداية (خصوصاً بالنسبة إلى الرواية الواقعية والطبيعية)، أو أنها تسعى إلى الكشف عن مواضع شكلية أو مضمونية دون أن تقدم تأليفاً ناجعاً لها. وأخيراً، تقترح بعض الدراسات تأملات ذات طابع أعم معروضة في شكل نسق من القراءة ذي طابع تربوي (جان فاريبي) وهذه علامة تؤكد أنه - حتى عند مباشرة التعليم - تسعى الفاتحة النصية إلى أن تصبح مركز تحليل مفضل لما تتميز به من اشتراك [في الدلالة].

وأمام تردد النقد، فإننا نقترح هنا عقد تأليف حول المسألة خصوصاً في ما يتعلق بوظائف الفواتح النصية وتصنيفاتها الممكنة. وكذا تروم هذه الصفحات أن تفضي إلى تصنيف لأشكال البداية الروائية: سنحاول بادىء ذي بدء أن نحصر حقل البحث ونعيد تعريف مفهوم الفاتحة

النصية كي نحلل إثر ذلك الرهانات أو الوظائف الخاصة بالبداية الروائية ونقدم في النهاية، تصنيفاً أو بالأحرى توزيعاً وظيفياً متعلقاً بمنوالات الانفتاح.

مسألة الفاتحة النصية

إن أهمية الفاتحة النصية (والجدوى من تحليلها) ناشئة عن موقعها الحدودي، فبالفعل، يتعين على كل نص منذ بدايته أن يعود من ناحية إلى اعتباطية أصله، ومن ناحية أخرى إلى اعتباطية حدوده ونظامه الفاصل الذي عرف منذ ايپوري لوتمان باسم "الإطار"، فهذا اللفظ مستعمل إذن للدلالة على الحد "الفاصل بين النص الفني واللانص" وهو حد إشكالي بما أنه حسب لوتمان "إطار اللوحة وأضواء الركح في المسرح وبداية ونهاية كل أثر أدبي أو موسيقي، ومساحات ترسم حدود الشيء المنحوت أو البناء المعماري – إنها أشكال مختلفة لقانون عام للفن: ذلك أن الأثر الفني يشكل منوالاً محدوداً لعالم غير محدود"[3]. فإن كان الأثر الفني منوالاً محدوداً، فمن البديهي أنه يتعين على الكاتب أن ينتقي حدوده ويرسم – بطريقة اعتباطية تقريباً – هذا الخط الذي يصل ويفصل في الآن ذاته: إنه يوحد الأثر ويفضي به نحو الوحدة، نحو المنوال المحدود ويفصله عن "العالم اللامحدود".

إذن إنّ حدود الفاتحة النصية هي في الآن ذاته لحظة عبور إشكالي من الصمت إلى الكلام، ولحظة اتصال بين المرسل (الكاتب) والمرسل إليه (القارىء) في النص، فبخصوص النقطة الأولى، كان العبور إلى النص - إلى حد الآن - محدداً بطرق مختلفة من قبل النقد إذ يؤكد جان ريمون مثلاً:

"إن أهمية الجملة التي هي بمثابة العتبة تأتي أولاً وبكل بساطة من كونها تحقق في الكتاب العبور من الصمت إلى الكلام، من مرحلة ما قبل إلى مرحلة ما بعد، ومن غياب [الأثر] إلى حضوره، وهذا لا يعني العبور من العدم إلى الكينونة".

يتعلق الأمر إذن بتعريف هو في الآن ذاته شفوي (الصمت/ الكلام) وزماني (قبل/ بعد) ومكاني (غياب/ حضور) غير أنه ليس أساسياً (العدم/ الكينونة). وبالفعل يواصل الكاتب [جان ريمون] هذا المعنى:

ما من أثر أدبي يشاد من عدم فإن ما يسبقه من شروط تاريخية واقتصادية واجتماعية وفكرية ونفسية ولغوية لا يمكن أن تعتبر من قبيل الفراغ، إن النظر إلى النص على أنه غير مشروط بهذه الأمور يؤدي إلى اعتباره ناشئاً من عدم (وقد

أصبحت هذه الفكرة نفسها محل اعتراض شديد)[4].

لذا ينبغي أن نتساءل عما يوافق مفهوم العدم السابق للنص؟: فهل هو "هذا المزيج القياسي الخام" الذي تحدث عنه فرنسيس بونج[5]؟ أم هل هو من وجهة النقد الاجتماعي هذا الذي يتحدث عنه كلود دوشي قائلاً: "هذا الحضور الأسبق للعالم يعني "ما يفترضه النص لا بما فيه فحسب بل بما قبله مما يضمن تقبله لدى قارئه"[6]؟ مهما يكن من أمر، إن كان الكلام عن العبور من الصمت إلى الكلام غير دقيق ومحل اعتراض فإن الحديث عن العدم الأسبق دون تعريفه لأشد خطورة، ويمكننا آنذاك أن نؤكد معتمدين بالخصوص على تحليل لوتمان – أن الجملة الأولى في الأثر الأدبي الشفوي تحقق العبور من قول ليس هو النص إلى قول هو النص بعينه، وهي بناء على ذلك تقطّعه بأن تفصل الفضاء اللساني المحدود للنص عن الفضاء اللساني المفترض واللامحدود للعالم.

إن مفهوم "الفضاء اللساني" يقودنا مباشرة إلى النقطة الثانية في التفكير" فإذا ما اعتبرنا النص شكلاً من الأشكال الممكنة في الإبلاغ اللساني، وبالتالي إذا ما اعتبرناه رسالة – حسب مصطلح جاكبسون فإنه يترتب

عن ذلك أن الفاتحة النصية تمثل لحظة بدء الاتصال بين قطبي الإبلاغ: المرسل والمرسل إليه. وبالإعتماد على تحليل جاكبسون الأساسي وعلى رسمه البياني الخاص بالوظائف الست في عملية الإبلاغ يمكننا الإقرار بأنه يتعين على النص – منذ بدايته – أن يكون سياقه (الوظيفة الماورالغوية) علماً أنّ كفاءة المرسل إليه ليست بالضرورة مطابقة لكفاءة المرسل. ولكن بخصوص الاتصال، فإن النص الأدبي – باعتباره إخباراً مؤجلاً – هو لا يقتضي قناة مادية بين المرسل والمرسل إليه، فوظيفته التنبيهية هي على الأرجح مقدمة من خلال سلسلة من العلامات والسنن والتنبيهات وباختصار من خلال استراتيجية توجيه القارىء التي تسمح بإقامة عملية الإبلاغ (ولكن أيضاً، كما سنرى – من خلال استراتيجية إغرائية تمكن من المحافظة على عملية الإبلاغ بإحداث عامل رغبة) عندئذ يمكن للوظيفة التنبيهية أن تلتحق بالوظيفة الماورالغوية، بما أنه يتعين بالفعل، إقامة قناة إبلاغ من خلال وضع قوانين توجه عملية التلقي ولا يفترض – على حد تعبير أمبرتو إيكو – كفاءة لدى المرسل إليه فحسب وإنما يساهم أيضاً في إحداثها.

إلا أن وجهة النظر الجاكبسونية التي تبنيتها، وهذه الفرضية الأخيرة حول توجيه القارىء تسمحان بتحديد

أفضل لمفهوم "نقاط النص الاستراتيجية" التي اعترف أيضاً بيير مارك دي بيازي بغموضها فقال:

"ليس مفهوم نقاط النص الاستراتيجية مفهوماً جاهزاً: فهو يشير في كل نص أدبي إلى وجود تشكل أدنى لبدء الاتصال بين النص وقارئه"[7].

إذن يمكننا أن نفترض أنّ كل نص يمثل مواضع يتوقف عندها: مواضع لبدء الاتصال (الفاتحة النصية، وبدرجة أقل أهمية، أقسام النص وفصوله وفقره) وفي مقابل ذلك، يمثل النص مواقع انفصال (النص الجلي وأقسامه إلخ...)[8]. إنّ هذه الاستراتيجية النصية يجب أن تفصل عن الاستراتيجية المؤطرة للنص بما أن مواضيع عملية الإبداعِ مختلفة، وبالفعل، فلكل عنصر من عناصر النص المؤطَر (وبصفة أدق ما يسميه جينات "بالنص المحيط" أي كل ما يوجد حولِ النص في الكتاب المنشور) مرسل اختباري (الكاتب، الناشر.. إلخ) ومرسل إليه اختباري دوماً (النقد الجمهور إلخ) فالعنوان مثلاً باعتباره عنصراً استراتيجياً من عناصر "النص المؤطَر" تتمثل وظيفته – حسب جينات – في جلب اهتمام القارىء فهو يتوجه إلى جمهور يتجاوز عدده جملة قراء النص، إذن يتوجه إلى مرسل إليه يمكن تسميته "بالقارىء الكامن" أو

المحتمل، وخلافاً لذلك، تحقق الفاتحة النصية الاتصال مع قارىء واقعي يكون قد فتح الكتاب بالفعل بشروعه في القراءة. فما أود أن ألفت الانتباه إليه إذن، هو أنّ فكرة نقاط النص الاستراتيجية لا تكتسب معناها إلا بالمقارنة مع عملية القراءة ومع تحليل هذه العملية: فمن خلال هذه العملية تغدو استراتيجية النص ذات فاعلية فيمكننا أن نحللها ونقيس جدواها. ومن هذا المنطلق، فإن نحن تحدثنا عن النقطة الاستراتيجية باعتبارها نقطة اتصال فإنه لا يمكننا أن نحيل هذا الاتصال إلا إلى الفاعلين الاختباريين في عملية الإبلاغ وهما الكاتب والقارىء أو (القراء)، فالأمر يتعلق إذن ببدء الاتصال لا بين النص وقارئه (كما يذهب إليه دي بيازي) بل بين الكاتب والقارىء وذلك من خلال النص.

بقي مشكل جوهري نظري يتحتم في الأخير إيجاد حل له يتعلق بتحديد الفاتحة النصية [في النص]: فيجب أن نتساءل أولاً عن مكان انتهاء الفاتحة النصية ثم نقترح إثر ذلك معايير ممكنة للتقطيع تسمح بفصلها عن بقية النص. فإن نحن عدنا إلى المفهوم الشائع والذي أقرته القواميس أيضاً، فإن كلمة الفاتحة النصية تعني إجمالاً الجملة الأولى بل الكلمات الأولى في الأثر الأدبي ذلك أنه قد اشتق

بالفعل من العبارة اللاتينية التي كانت موضوعة في بداية المخطوطات القروسطية والتي تتمثل وظيفتها من ناحية في تعيين – حسب لقطات الناسخ – بداية نص جديد (وهذا النص لا عنوان له) وتتمثل من ناحية أخرى في تقديم النص من خلال التعريف بالكاتب ومسقط رأسه (مثال نموذجي للتعبير عن المشروعية بضمان الأصل) ومن خلال التوضيح الأجناسي إلخ... فمن الواضح الجلي أنه أمام غياب النصوص المحيطة [بالنص] الافتتاحية منها والمنسوبة إلى الكاتب كانت قيمة الفاتحة النصية في المخطوطات القروسطية مختلفة تماماً عن قيمة الفاتحة النصية في الكتب الحديثة والمطبوعة وبالتالي فإنه يجدر بنا من وجهة نظر نقدية أن نعيد النظر في مفهوم الفاتحة النصية. فلئن كانت بداية الروايات الجديدة – كما أشرنا إلى ذلك – مكاناً لإقامة استراتيجية معقدة للقوانين ولتوجيه النص وكذلك لقراءته. وللإغراء وإثارة الاهتمام فإنه يكفي أن نقصر التحليل على الجملة الأولى التي يمكنها على الأقل أن تبشر باستراتيجية ما. (مثل الحركة الأولى التي يقوم بها البيدق في لعبة الشطرنج). في الواقع، وحتى بخصوص هذه النقطة الأساسية، لا يخلو النقد مبدئياً من بعض الشكوك، فبعض النقاد (ومنهم كلود ديشي وريمون جان) يتبنون

المقياس اليقيني للجملة الأولى (باعتباره مبرراً من قبل المفهوم العام للكلمة) (بينما يبدو أنه من المستحيل تحديدها في قسم كبير من الرواية المعاصرة، سواء تعلق الأمر ببيكات أو بكلود سيمون)، وبعض النقاد الآخرين (مثل فلكونرودييوا) يفضلون الحديث "عن الدخول في موضوع النص" ليعيّنوا وحدة سردية أولى (من الفاتحة النصية إلى آخر المشهد الأول) دون أن يقترحوا - رغم ذلك معايير للتقطيع أما البعض الآخر فيبدو أنهم لم يهتموا بالمسألة تماماً.

لذا فنظراً لتعقد رهانات الفاتحة النصية الروائية، نعتقد أنه من الضروري أن لا نحصر التحليل عند الجملة الأولى فحسب بل من الأفضل أن نأخذ بعين الاعتبار الوحدة النصية الأولى التي يكون امتدادها على درجة كبيرة من التغيير. وبناء على ذلك، فإن هناك معياراً ممكناً لتقطيع النص يتمثل في البحث عن مفعول للإنغلاق أو للكسر في النص يكون عازلاً للوحدة الأولى سواء كان ذلك شكلياً أو مضمونياً، وبهذا الاعتبار، نحن نتفق مع جان لويس كورنيل الذي يقترح في تحليله للفاتحة النصية في كتاب "الغريب" تقطيعاً ممكناً للنص متضارباً مع معيار الجملة الأولى:

إنَ تقطيع [النص] وظيفة لوحدة سردية يمكن أن تتغير معاييرها فبخصوص "الغريب"، قد وقفنا عند أول عودة للسرد على ذاته (وهو يتفق مع نهاية الفصل الأول) الذي يبرز مفعول الإنغلاق"(9).

وفيما يلي إذن قائمة ليست شاملة مبدئياً، تتعلق بالمقاييس الممكنة لتحديد الفاتحة النصية باعتبارها وحدة نصية أولى من ذلك:

- وجود إشارات من الكاتب من صنف الرسم البياني: مثل نهاية فصل أو فقرة وإدراج فضاء أبيض محدّد للوحدة الأولى إلخ....

- توفر سمات انغلاق في السرد مثل: إذن، بعد هذا الاستهلال هذه المقدمة إلخ...

- الإنتقال من السرد إلى الوصف والإنتقال المعاكس كذلك.

- الإنتقال من الخطاب إلى السرد والعكس بالعكس.

- تغيير في الأصوات أو في المستوى السردي.

- تغيير في محور الكلام (أو في مقام الرصد).

- نهاية حوار أو حوار ذاتي (أو الانتقال إلى حوار أو حوار ذاتي).

- تغيير في زمن السرد أو في مكانه (حذف، مفارقة، إلخ...).

إنّ القضية - بلا ريب - أبعد من أن تحسم إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المصاعب التي تعترض طريق كل مشروع يزمع تقطيع النص الأدبي: إن الكسور النصية قابلة بالفعل للتكاثر، وفي كثير من الأحيان يكون اختيار أكبر كسر فيها اعتباطياً بالإضافة إلى ذلك، يجب أن نفترض أن كل كسر له طابع شكلي قد لا يوافق بالضرورة الكسر ذا الطابع المضموني والعكس صحيح ذلك هو شأن فواتح نصية بلزاكية كثيرة من الصنف السردي التي تبدأ بإشارة زمانية ومكانية دقيقة وبتقديم الشخصية والتي قد تتشكل بقيتها باعتبارها امتداداً وصفياً للوحدة السردية الأولى (انظر مثلاً كاهن تور) إلى حد نستطيع فيه الحديث عن فاتحة نصية "ذات زمانين". فينبغي عندئذ أن نفكر في ضرب من الفواتح النصية ذات الهندسة المتغيرة التي يمكنها في أغلب الأحيان أن تظهر من جديد في بقية النص، بل أن تتواتر بطريقة تكررية طوال النص (فلنفكر في السمان العابر لبنجي).

إنّ مسألة تقطيع [النـص] لعلـى درجـة كبيرة مـن التعقيد بحيث يمكننا كذلك أن نتساءل على الأقل: أيـن تبدأ الفاتحة النصية؟ مـا هـي جملتهـا الأولـى التـي هـي بمثابـة العتبة؟ وما هي نقطة الانطلاق في الفضاء اللغوي للنص في حد ذاته؟ إني أطرح هذا السؤال في ما يخص القطيعـة فـي الكتـاب المطبـوع بين النـص والعنـاصر الممكنـة فـي النص المحيط التي قد تسبقه (خصوصاً التمهيد أو عنـاصر أخرى لها نفس القـانون الأساسـي تقريبـاً: توطئـة، ديباجـة تنبيه للقارىء، ملاحظات للكاتب أو للناشـر إلـخ..) وغالبـاً مـا لاحظنـا أن تلـك الحـدود ليسـت دومـاً واضحـة كـل الوضـوح: فجـيرار جينـات لـم يعـرّف النـص المؤطـر باعتباره حداً عازلاً بل باعتباره عتبة "ومنطقة متردّدة بين الداخل والخارج وهي ذاتها ليس لها حدود صارمة لا في اتجاه داخل النص ولا في اتجـاه مـا هـو خـارج عنـه (أي خطـاب العـالم حـول النــص)"[10]. إنّ النــص المؤطــر وبـالخصوص القسم الـذي ينعتـه جيرار جينـات "بـالنص المحيط" هو إذن منطقة دخول في النـص (بـدلاً مـن قولنـا نحو النص)، وهو الذي يبدو تحديده على درجة كبيرة مـن الإشكال: فكيف لنا أن نعتبر القسم الذي عنوانه من "جيـل بـلاز إلـى القـارىء" والـذي يتـنزّل فـي كتـاب جيـل بـلاز لصاحبه لزاج؟ فعلاً، إن كان العنصر الأول التمهيدي (أي

التصريح) متعلقاً بالكاتب فإنّ العنصر الثاني ينسب إلى شخصية الراوي التخييلي ويمكننا عندئذ أن نفترض أننا دخلنا بعد في فضاء التخييل، وخلافاً لذلك، كيف نقوّم استهلال كتاب "حياة مريانا" للكاتب ماريفو في القسم الأول من النص (أي في داخل الكتاب) مع أنه يتضمن تصريحاً من النوع المنسوب إلى الكاتب (ونعني بذلك الرسم المشهور من المخطوط الذي عثر عليه)؟ فالحد كما نرى ليس صارماً أحياناً، ولكن في هذه الحالات أيضاً يمكننا السعي إلى محاولة تحديد هذه المقاطع النصية إنطلاقاً من تحديد فاعلي عملية الإبلاغ خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالمرسل إليه ويمكن عندئذ أن نحيل على تحليل جينات الذي بتساؤله عن قانون ووظائف التمهيد (في المعنى العام للكلمة) قد ميّز في "المرافعة" التمهيدية بين ثلاثة أدوار ممكنة (دور الكاتب، ودور الراوي، ودور الشخصية) وثلاثة أنظمة ممكنة (أصيل – مزيف وتخييلي)[11]، غير أنّه يبدو لنا أنه في حالة التمهيد المنسوب إلى الشخصية أي المتعلق بإحدى الشخصيات التي لها علاقة بالأحداث، يحدث انزلاق داخل النص، نحو الفضاء التخيلي، كذلك الشأن بالنسبة إلى النظام الخيالي وإذن عندما يكون الشخص الموكول إليه هذه النسبة شخصاً خيالياً.

إنّ هذه الهندسة المتغيرة تتعلق أيضاً "بمعاينة"

نقطة بداية النص (فيمكننا أن نعتبر إذن أنّ التمهيد الثاني في جيل بلاز هو الفاتحة النصية الحقيقية) ويجدر بنا عندئذ أن نتصور الفاتحة النصية باعتبارها منطقة (بدلاً من اعتبارها نقطة) استراتيجية في الانتقال إلى النص، إلى التخييل والتي غالباً ما تكون حدودها متحركة وغير يقينية والتي يمكن لامتدادها أن يكون قابلاً لكثير من التغيير، حسب الحالات، وفي الختام نقترح تعريفاً للفاتحة النصية باعتبارها:

– مقطعاً نصياً يبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل (مفترضاً إسناد الكلام إلى راو خيالي، وفي المقابل يستمع إليه مروي له خيالي كذلك) وينتهي عند أول كسر هام في مستوى النص.

– مقطعاً نصياً – بحكم موقعه الانتقالي – يمكنه أن يقيم علاقات متينة بصفة عامة، من الصنف المتعدد الدلالات مع النصوص السابقة له والنص اللاحق إذ ليست الفاتحة النصية منطقة توجيه فقط بل هي مرجع قار بالنسبة إلى النص اللاحق.

رهانات الفواتح النصية الروائية ووظائفها

كثيراً ما لاحظنا أن الفاتحة النصية باعتبارها

منطقة استراتيجية لانفتاح النص عليها أن تواجه ضرورة مزدوجة: ففي الوقت ذاته الذي تحقق فيه الانتقال إلى التخييل والشروع في الحكاية عليها أن تبرر حقها في الكلام، وتشرع لفعل البداية الذي تقوم به (والذي هو في الحقيقة الرهان الأساسي في الافتتاح البلاغي المقنن إلى أقصى حد، والذي تتمثل وظيفته الأولية دون شك، في الخلاص من اعتباطية البداية)[13]. وبما أنّه يمكن لهذه الضرورات أن تقع في التضارب، فإن رهانات الفاتحة النصية ووظائفها تبدو في غاية من التعقيد، إلا أننا نعتقد أنه يمكن تلخيصها في أربع نقاط: أن نبدأ النص (وظيفة تمييطية) أن نجلب اهتمام القارىء (وظيفة إغرائية) أن نقوم بعملية إخراج التخييل (وظيفة إخبارية) أن ندفع سير الحكاية (وظيفة درامية).

1 – الرهان الأول هو أيضاً أكثرها بداهة يتمثل في بدء النص، وتعيين نقطة انطلاقه وبالتالي تحقيق الإنتقال إلى فضاء لغوي جديد يتطلب مواجهة مع الاعتباطي المتصل بمصدر الخطاب وبعملية البداية. وكذا يتعين على النص منذ بدايته أن يشرّع لذاته بخطاب تبريري حول الخطاب بالإحالة إلى سلطة من الصنف فوق البشري (... سيدة الفن إلخ...) والعام (القانون، المجتمع،

العلوم، الإيديولوجيا إلخ...) والبشري (الكاتب)، أو بوسائل ضمان أخرى خاصة بالفاتحة النصية وكذلك بالتمهيد. وبالنسبة إلى هذه [الوسائل] الأخيرة نحيل على تحليل فيليب هامون الذي يركّز على الطرق التي يمكن أن يتأسس عليها عقد التلفّظ: بتفويض مجموع النص إلى الشخصية الساردة، وإسناد الكلام إلى شاهد ما (مثل شخصية "المسافر" في كتاب الأحمر والأسود، وضمير نحن في كتاب مدام بوفاري) إلخ.. ويقر هامون "يعني الأمر في كل هذه الحالات تأصيل فعل الكلام وتبرير مضمونه بضمان مصدره" ويضع إثر ذلك قائمة من المواضع المحتملة فيقول:

"كان الناشر صديقاً للكاتب الذي أودعه المخطوط، وكان السارد يروي قصة وقعت له شخصياً فالسارد يروي حدثاً قد شاهده أثناء أداء مهمته: أما الناشر الذي قد عانى من أهواء مماثلة فينشر المخطوط ليضمن صدقه إلخ..."[14].

ولكن وظيفة هذا الخطاب الأوّلي حول الخطاب ليست تبريرية فحسب، ذلك أنه يجب على النص أن يبني حينئذ قانونه وأن يوجه كذلك عملية تلقيه وإذن فمن المفروض أن يوفر أخباراً (أو بالأحرى أن يقدم إشارات)

عن نفسه (الجنس والأسلوب إلخ) وعن السرد حتى ينشىء أفقاً للإنتظار وميثاقاً للقراءة.

هذا الرهان تقابله وظيفة تنميطية قد تحدث عنها يوري لوتمان ملاحظاً أنّه على النص أن يستجيب إلى بعض متطلبات القارىء عند شروعه في قراءة الكتاب "تتمثل في فائدته في تلقي الفكرة الأكثر شمولاً ممكناً حول الجنس وأسلوب النص والقوانين الفنية النموذجية التي يتعين عليه أن يبثها عبر وعيه لإدراك النص وهذه المعلومات يقتبسها أساساً في البداية"[15]. غالباً ما تتمثل وظيفة الفاتحة النصية في ضبط موقع النص بالنسبة إلى أفق انتظار القارىء. غير أنّه يسهم أيضاً في إنشاء أفق جديد. وفي هذا الإطار يؤكد هانز روبار يوس ما يلي:

"إن الأثر الأدبي – حتى إبّان صدوره – لا يبرز باعتباره تجديداً مطلقاً منبثقاً من صحراء من الأخبار. ففي كل مكان، لعبة من الإعلانات والإشارات – البيّنة والخفية، والإحالات الكامنة، والخاصيات المألوفة من قبل ذلك أنّ جمهوره مستعد لنمط آخر من التلقي، إن الأثر الأدبي يثير أشياء قد قرئت من قبل، ويضع القارىء أمام هذه أو تلك من الحالات الإنفعالية وهو منذ البداية

ينشيء نوعاً من الانتظار خاصاً ببقية الأحداث وبـ "وسط" السرد ونهايته، وبقدر ما نتقدّم في القـراءة فإنّ هذا الانتظار يمكنه أن يصان ويغير ويوجه من جديد ويقطع بالسخرية وذلك وفق قواعد اللعبة المسخرة من قبل إنشائية الأجناس والأساليب ظاهرة كانت أو خفية"[16].

والحال أنّ هذه الوظيفة تبدو في النص وفق أشكال مختلفة، فعلاً إن التنميط يمكن أن يكون على النحو التالي:

– مباشر من خلال خطاب حول النص يتعلق بطبيعة النص وقوانينه وجنسه وأسلوبه.

– غير مباشر: بإحالات تتجاوز تحليل النصوص خصوصاً منها ما كان من قبيل النص الغائب ومنها ما كان من قبيل النص الجامع[17].

– ضمني، وفي الحالات الأخرى يكون النص منذ بدايته، ملزماً بعرض قانونه وبتقديم علامات خفية على حد تعبير يوس وإحالات كامنة توجه عملية التلقي لديه ويمكننا أن نستشهد في هذا المجال بمقطع مقتطف من كتاب "لو يوجد في ليلة من ليالي فصل الشتاء مسافر" لكالفينو، إنها لرواية عجيبة تضع عملية القراءة في طريق

مسدود. انظر كيف يتوجه الراوي إلى القارىء – الشخصية في نهاية الفصل الأول تقريباً:

"ها أنّك جاهز لمجابهة الأسطر الأولى في الصفحة الأولى، منتظراً الالتقاء بنبرة الكاتب المميَّزة عن بقية النبرات، إنّك لن تجدها، وعلى كل حال: من القائل أنّ لهذا الكاتب نبرة مميزة عن الجميع؟ نحن نعرف ذلك: إنّه لكاتب يتغير كثيراً من كتاب إلى آخر وهذا بالفعل ما يجعلنا نتعرّف إليه"[18].

إن عدم التنميط هذا البين (فالفاتحة النصية تفضح القارىء الذي لا يتوصل إلى معرفة "نبرة" الكاتب المميزة) هو في الحقيقة تنميط حقيقي كامن (فمن خلال التغيير نتعرّف على الكاتب وعلى نبرته وإذن على نصه).

2) – الرهان الثاني هو جلب اهتمام القارىء وأسره يبعث رغبة القراءة لديه. إنّ استراتيجيات الإغراء جدّ كثيرة ومتنوعة حتى أنه يمكننا أن نقر أن كل فاتحة نصية يمكن أن تمثل حالة خاصة غير أننا نعتقد أنه من الممكن أن نضع بعض الصور السردية الأولية التي تمثل الأساس في إحداث الاهتمام مثل وجود الألغاز، وعنصر المفاجأة في السرد، وتحديد ميثاق للقراءة و[إحداث] الدرامية الفورية (الدخول في صميم الموضوع بدون تمهيد).

أ – في البداية، إنّ اللغز الذي يفترضه كل سرد بطريقة أو بأخرى يمكن أن ينشأ عن المسكوت عنه في النص. وعن "فراغاته الدلالية" التي على القارىء أن يسدها، ونحن نحيل هنا إلى تحليل ويلفغانغ إيزر في "عملية القراءة" الذي من خلاله تكون فراغات النص (المسماة بـ Leerstellen أي حرفياً "فضاءات فارغة") وظيفية لا بل ضرورية في إحداث التفاعل بين النص وقارئه وفي تشريك القارىء. وفي هذه الحالة إنّ اللغز المبني على تردد دلالي يجد نفسه حقاً في أصل السرد: فذلك إجمالاً الموقع الذي ينطلق منه. إلا أن اللغز يمكن أن يتولد عن ثغرة إخبارية أولية معتبرة على هذا النحو من قبل القارىء، وإذن من الإمساك عن ذكر خبر كان من المفروض على النص أن يقدمه مبدئياً. ودون أن نذكر الحالة المثلى للرواية البوليسية، يمكننا أن نحيل على تحليل رولان بارت الذي يفترض أن كل نص ينجز قانوناً "تأويلياً" يتركّب من "مجموع الوحدات التي تتلفّظ بسؤال وتجيب عنه بطرق مختلفة، وتذكر "الحوادث" المتنوعة التي يمكن إما أن تهيّء له أو تؤجل الإجابة عنه، ولهذه الوحدات أيضاً وظيفة صياغة اللغز والسعي إلى فك رموزه"[19]. فمن الواضح أن النص إذا أراد الحفاظ على متعة القراءة فإن حل اللغز ينبغي أن ينحرف ويعلق ويؤخر إلى أبعد حد ممكن، وأنه

على النص أن يعد بحقيقة ترد عند "نهاية الانتظار" كما يذهب إلى ذلك بارت. وفي هذه الحالة، يتميز اللغز باعتباره ضرباً "من الشعاع الموجّه" الذي يضع نقطة نهاية السرد منذ البداية، ولهذا فإن الإمساك عن الخبر يمكن أن يعتبر أهم تقنية لإحداث التشويق في الفواتح النصية الروائية بصفة عامة.

ب – إن التشويق يمكن أن ينشأ أيضاً عن طابع عدم التوقع الأولي في السرد والذي هو في الحقيقة متناسب مع "رهن" بعض الأخبار الممهدة [للنص] والمتعلقة ببقية الحكاية، ويغدو التشويق في هذه الحالة انتظاراً وتردداً حول ما سيحدث في مستوى الحكاية (وكذلك انتظاراً بالنسبة إلى بداية الحكاية) والحال أنّ الفاتحة النصية الروائية تواجه هنا أيضاً ضرورة متضاربة" فللفاتحة النصية من ناحية وظيفة تمهد للنص وتوجه قراءته بما أن المقدم في البداية (شخص كان أو مكان أو حدث أو لحظة الحدث) يجد نفسه في موضع متميز ومبجل ومن ناحية أخرى عليها أن تجعل البقية غير متوقعة وتترك القارىء في الشك، وفي اختصار، كما يؤكد "شارل جريفل": "يتعين على النص أن يتكهن بحله الختامي وفي نفس الوقت عليه أن يخفيه بحذق"[20].

ج – إنّ التشويق حاصل أيضاً بتحديد ميثاق القراءة: فمن خلال العلاقة التي تنشأ بين الكاتب والقارىء نستطيع أن نتكلم بالفعل عن الإغراء. إنّ الفاتحة النصية باعتبارها لحظة بدء الاتصال هي منطقة مركزية حيث تسعى مجموعة كاملة من العلامات والإشارات الموجهة إلى المرسل إليه في السرد والنص إلى التجمع، فمن خلال الصورة الأكثر قدماً للإستهلال البلاغي "القائم على استعطاف المستمع" إلى منع القراءة، يمكن للفاتحة النصية الروائية أن توفر سلسلة من الأشكال واستراتيجيات الإغراء في منزلة وسطى يكون من المفيد جداً تحليلها من وجهة التأثيرات الحاصلة وكذلك من وجهة النجاعة. فمثلاً، في ما يتعلق بمنع القراءة، لقد سبق أن قام ميشال شارل بعمل مماثل حول الفاتحة النصية المدهشة "في أغاني ملدورور" للوتريامان والتي سأستشهد بفقرة منها:

"لست من المستحسن أن يقرأ كل الناس الصفحات الموالية، فالبعض فقط يتذوقون هذه الثمرة المرّة غير الخطرة ولذا أيتها الروح الخجولة وجّهي قدراتك إلى الخلف لا إلى الأمام قبل أن تدخلي إلى أراضي بور مجهولة".

إن الأطروحة التي دافع عنها شارل تتمثل في "أن

الأمر الوحيد الذي يمكن أن يشجع القارىء على قراءة البقية (الصفحات الموالية) هو حب الاطلاع والميل إلى المجازفة، وبالتالي فإن "تهديد" هذه الفاتحة النصية يضطلع بوظيفة إثارة الرغبة في القراءة من خلال حافز أولي لها[22].

د – وأخيراً إنّ التشويق يمكن أن يكون حصيلة تركيب، درامي فوري ويكون ذلك من خلال مباشرة النص بدون تمهيد والذي ينظر إليه على أنه دخول في حكاية وقائعها جارية وخالية من كل مقدمة أو خبر افتتاحي متعلق بالحكاية أو بالسرد أو بالنص أو بالمرجع. وفي هذه الحالة، يصبح التشويق موازياً للحظة السيطرة على الحدث ذلك أنّ الفاتحة النصية التي تدخل في صميم الموضوع بدون تمهيد تنفتح عموماً على نقطة مركزية في السرد أي على نقطة يختار فيها السرد وجهته، والأهم من كل ذلك، أنّ الفاتحة النصية التي تدخل في صميم الموضوع بدون تمهيد تقطع بهذه الصفة الحكاية التي قد بدأت بعد، وتضع إذن أول لغز أساسي متعلّق بما "قبل" الحكاية [ولئن كان] غير مكشوف فهو متوقع من النص بصفة أو بأخرى. ولكن هذا الصنف من الفواتح النصية يجرّ فوراً (أي بلا وساطة ولا تدخل) القارىء نحو الحدث

ولكن لفقر وظيفته الإخبارية له أيضاً أثر للزيادة من صفة عدم التوقع في النص في نفس الوقت الذي يصوغ فيه ألغازاً حول السرد (من المتكلم؟) وحول الحكاية (ماذا وقع قبل ذلك؟)، وباختصار، إنّ الفاتحة النصية التي تدخل في الموضوع بدون تمهيد تفتح فضاء للشك، ولعل البحث عن الحقيقة هو الذي يدفع القارىء إلى المضي أبعد ما يكون في النص وهو الذي يحثه على مواصلة القراءة.

إنّ هذه القائمة الخاصة بطرق إحداث التشويق ليست شاملة خصوصاً أنها لا تريد أن تنفي إطلاقاً الإقرار الأولي الذي تقدم وفقه كل فاتحة نصية استراتيجيات إغرائية خاصة جداً، على سبيل المثال: تتمثل وظيفة الفواتح النصية الوصفية أو الاستدلالية في إعداد بداية الحكاية التي تصبح عندئذ مؤجلة، وبهذه الطريقة، يمكنها أن تثير بل أن تستفز انتظار القارىء لبداية الأحداث، إذا كان بالإمكان الحديث عن وظيفة إغرائية للفواتح النصية الروائية فيجب أن نوضح أننا نستعمل لفظ "إغراء" في معناه الأوسع لتعيين هذه الاستراتيجية النصية المعقدة التي تهدف إلى جلب القارىء وأسره بإثارة اهتمامه وبإحداث الرغبة في القراءة لديه. ويجب أن يقبل أيضاً أنه كما هو الشأن بالنسبة إلى "التنميطية" فحتى الغياب (الظاهري)

للإغراء يمكن أن يتكفل بجلب القارىء. وعندئذ، فمن خلال إمحاء كل استراتيجية إغرائية يمكن للنص أن يأسر قارئه.

3 – الرهان الثالث هو القيام بعملية إخراج التخييل وبناء كون تخييلي من خلال الأخبار المتنوعة التي تمثل نقاط استدلال بالنسبة إلى القارىء الذي بدأ بالدخول إلى أرض الرواية المجهولة. وينبغي أن نوضح أولاً بواسطة رسم بياني للمواضيع المحتملة لهذا الخبر الذي يمكن أن يهتم بـ:

أ – النص.

ب – المرجع (أي حول العالم).

ج – التخييل :

1 – حول السرد.

2 – حول الحكاية.

إن النقطة الأولى المتعلقة بتكوين نمط النص (من خلال أخبار حول طبيعته وجنسه وأسلوبه إلخ..) تمثّل جزءاً من الرهان الأول في الفاتحة النصية وهو بالتالي يحيل إلى الوظيفة التنميطية التي حللناها آنفاً بينما تبدو النقطتان الثانية والثالثة متلائمتين مع عملية إخراج التخييل.

وتناسب هذا الرهان وظيفة إخبارية يمكننا أن نقترح لها ترتيباً فرعياً يعود إلى النقطتين ب و ج.

وهكذا تشتمل الوظيفة الإخبارية على:

ب: وظيفة مضمونية (تقديم ما نحن بصدد الحديث عنه، والإحالة إلى معرفة خارج حدود النص).

ج 1 – وظيفة ما وراسردية (تنظيم السرد).

ج 2 – وظيفة تكوينية (بناء الكون التخييلي).

يمكن أن تتم عملية إخراج التخييل بالإحالة إلى ما هو خارج النص أو إلى معرفة (عامة أو خاصة) يبثها الراوي إلى المرسل اليه. ويمكننا تعيين هذا الصنف من الأخبار في بعض الفواتح النصية الوصفية والإستدلالية (لاسيما التحليلية) التي تتمثل وظيفتها في تقديم ما يتحدث عنه النص وتحديد السياق الذي ستتحدث فيه الحكاية أو من خلال بث معرفة يمتلكها الراوي ومضاعفة معقولية النص و"قابليته للقراءة". المعتبر بالمعنى البارتي الذي للكلمة مقياساً متناسباً مباشرة مع أحادية الخبر المنقول ومع تشبع النص.

ويمكن للخبر أن يتعلق أيضاً في البداية بالتخييل في حد ذاته، فمن جهة يمكنه أن يتعلق بالسرد: من ناحية

وجهته وصوته وحتى من ناحية تنظيمه من خلال خطاب سردي انعكاسي من الصنف المبرمج الذي يعلن منذ البداية أهداف السرد. ومن ناحية أخرى يمكن للخبر أن يتعلق بالحكاية المعتبرة مدلولاً أو محتوى سردياً (نحن نحيل إلى تعريف جيرار جينات في كتابه وجوه III) وإذن حول زمانها ومكانها وشخصياتها إلخ... إنّ هذا النوع من الخبر الذي هو بلاشكّ الأكثر انتشاراً في البدايات الروائية قد عرض عموماً من خلال الوصف أو من خلال مقاطع مدرجة في السرد، أو من خلال تحديد نقاط الإنطلاق الزمانية والمكانية في الحكاية، وهكذا يبدو جيداً أنه إنطلاقاً من تقنين البلاغة القديمة يكون هذا التحديد عنصراً قاراً في كل سرد (لنفكر في سلسلة التساؤلات الواجبة في باب جمع الركائز البلاغية: من المتكلم؟ ماذا يقول؟ أين يتكلم؟ على ماذا يعتمد؟ لماذا؟ كيف؟ متى؟)[23].

إنّ الوظائف الفرعية المضمونية منها والسردية الإنعكاسية، والتكوينية مرتبة بطرق مختلفة حسب الحالات ويساهم اجتماعها في إحداث التوتر الإخباري العام في الفاتحة النصية، ولما كان بالإمكان قياس هذا التوتر، فإن الوظيفة الإخبارية تتغير تبعاً لذلك، ويمكننا أن نعرضها من خلال محور ينزع من ناحية نحو التشبع الإخباري

وتعدد دلالات الخبر واكتمال العرض، وينزع من ناحية أخرى نحو الندرة الإخبارية والشك في الخبر ووجود فجوات وألغاز:

تشبّع ←——————→	ندرة
إخباري	إخبارية

يمكن لكل فاتحة نصية أن تأخذ مكانها على سلم القيم هذا وذلك حسب أنواع الأخبار المقدمة (حول المرجع والتخييل) وحسب اشتراكها وأهميتها ودرجة إشباع انتظارات القارىء.

نسوق في الأخير، بعض الملاحظات التي "تبرّر" [لهذا] الاختيار الإصطلاحي ففي البداية، لا يعني [مصطلح] "تشبع" "التّمام والكمال" بما أن الخبر الذي يقدمه النص لا يمكن أبداً أن يكون تاماً تماماً وأن السرد يتضمن بالضرورة إمساكاً إخبارياً (مثلاً يفترض أن يعرف الراوي منذ البداية نهاية الحكاية) ويمكن للخبر - على الأقل - أن يوهم بأنه تام عندما يقدّم نفسه بهذه الصفة من خلال الإطناب أو أحادية المعنى، وعندما يشعر قارئه بأنه أخبر بما فيه الكفاية، كذلك، إن الندرة لا تعني "الغياب" أولاً لأن كل عنصر من عناصر النص هو مخبر بالقوة ثانياً لأن

الخبر ذو فجوات عندما يقدم ألغازاً فيدرك القارىء عندئذ أن هناك شيئا مخفي وأخيراً يمكن أن نفترض أن كل نص من النصوص يقدم بالضرورة منذ بدايته علامات لحضور الخبر وعلامات لغيابه: توهم [العلامات] الأولى بالإكتمال بينما توهم الثانية بالإحساس بالفراغ.

4 – في الختام، يتمثل الرهان الرابع في عملية إخراج الحكاية وفي الدخول في الحدث، يمكن للنص أن يختار الشروع بحكاية هي بصدد الوقوع (فاتحة نصية من النوع التي تدخل في صميم الموضوع بدون تمهيد أو الدخول تدريجياً في الحكاية بتقديم أخبار أو بتأجيل بداية الحركة بمقياس متغير. ومع ذلك، وحتى في هذه الحالة الأخيرة، على النص أن يوزّع علامات درامية (مثلاً تعيين العلاقات الدرامية الموجودة بين شخصين أو أكثر في غضون الوصف) تمثل بالنسبة إلى القارىء مقداراً من نقاط الإنطلاق الممكنة في الحكاية المحتملة.

إنّ دفع أحداث الحكاية لمسألة جد معقدة. أولاً، لأنه يتعين على الكاتب أن يختار لحظة (وطريقة) الدخول في الحكاية: فالسرد قد يوهم بالتأزّم في لحظة الإنطلاق المطلقة للحكاية وحتى في لحظة البناء (مثلاً ولادة الشخصية، كما هو الشأن في كتاب لويس لمبار لبلزاك) أو

أنه يمكن أن ينفتح على لحظة غير أساسية في الأحداث (كما هو الشأن بالنسبة إلى أغلب روايات ستندال) أو أنه يمكنه أن ينطلق من لحظة مركزية مثلما هو الحال في [كتاب] مزيّفو النقود لجيد. ثم إن دفع الأحداث هذا [أمر] إشكالي بما أنه يجب على الفاتحة النصية الروائية أن تستجيب لضرورة مزدوجة: إخبار القارىء وإدماجه في الحكاية. وهذا التوتر (وكذلك الأشكال الممكنة لحله) سيكون أساساً لترتيب أشكال البداية التي سنقترحها فيما بعد.

إنّ الوظيفة الدرامية تحيل إلى رهان انطلاق عملية القص وبما أنه يمكننا تقويم درجة إكساب النص بعداً درامياً في الفاتحة النصية فيمكننا أن نقدّمها مثل سابقتها من خلال محور:

إكساب النص بعداً درامياً ⟵⟶ إكساب النص بعداً درامياً

فورياً ⟵⟶ مؤجلاً

في حالة إكساب النص بعداً درامياً سرعان ما يلقى بالقارىء في خضم أحداث حكاية هي بصدد الوقوع إذن قد بدأت، وهذا ما نطلق عليه عموماً اسم فاتحة نصيّة تدخل في صميم الموضوع بدون تمهيد فهيت مثلاً في

مقالته حول أصل الروايات يستعمل هذه العبارة اللاتينية لتعيين كل فاتحة نصية تلقي بالقارىء "مباشرة في خضم الأحداث". لعدم اتباعها ترتيباً زمنياً "خاماً". كذلك فعل جينات موضحاً الانتشار الكبير لهذا الصنف من الإفتتاحيات قائلاً:

"نحن نعلم أنّ منطلق الدخول في الأحداث بدون تمهيد متبوع بعودة إلى الوراء توضيحية يصبح استشهاداً من الاستشهادات الشكلية الذي لجنس الملحمة ونعلم أيضاً كم بقي أسلوب السرد الروائي بخصوص هذه النقطة وفياً لسلفه البعيد"[24].

والحال أن هذين التحليلين يتعلّقان – كما نرى – ببنية الرواية العامة لاسيما في ما يخص الترتيب الزمني في الحكاية، فإذا انتقلنا إلى مستوى في القراءة أكثر دقّة ومقتصراً في التحليل على الوحدة السردية الأولى أصبح مفهوما جينات وهيت غير صالحين، بما أنّهما يسعيان إلى اعتبار الدخول في الموضوع بدون تمهيد كل فاتحة نصية سردية كانت أو غير سردية لا تحترم الترتيب الزمني في الحكاية بانفتاحها إثر بداية، هذه التي ينبغي أن تكون مشفوعة بعودة إلى الوراء وحسب مصطلح جينات "بالإرتداد". ونحن نعتقد، خلافاً لذلك أن صيغة الإنفتاح

هذه ينبغي أن تعود إلى بداية، سير الأحداث الفوري في الحكاية، وإلى تأثير إكساب النص بعداً درامياً لذلك نقترح أن يعرّف الدخول بدون تمهيد على أنّه كل فاتحة نصية سردية تحقق دخولاً مباشراً في الحكاية دون أي عنصر مخبر أو تمهيدي صريح وتحدث مفعولاً ميتافيزقياً خصوصاً عندما ينفتح على لحظة مركزية وحاسمة في الحدث.

وفي المقابل تتم الدرامية المؤجلة عندما يرجىء النص لحظة بدء الحكاية بإدراج مقطع استدلالي أو وصفي أو بإطنابه الإخباري، وهذا التأجيل لا يقابله بالضرورة رفض للبداية بل بالعكس لهذه العناصر الإستهلالية في أغلب الحالات وظيفة تمهيدية نظراً إلى كونها تهيّء لبداية الحكاية وفي نفس الوقت تثير انتظار القارىء.

الترتيب الوظيفي

إنّ الوظائف الأربع التي كنّا بصدد تحليلها تتحقّق في مستويات مختلفة: الوظيفتان الأولى والثانية (أي التنميطية والإغرائية) هما معترضتان ومستقلتان بينما [الوظيفتان] الثالثة والرابعة (أي الإخبارية والدرامية)

مرتبطتان ببعضهما البعض ارتباطاً وثيقاً وتختلف أهميتهما بحسب الحالات. لذا نقترح أن نطلق على الوظيفتين الأوليين "وظائف قارّة" بما أنهما موجودتان ولو بطريقة خفية في كل فاتحة نصية، ونسمي الوظيفتين الأخريين "وظائف متغيرة" بما أنه عليهما أن تستجيبا للضرورة المزدوجة للفاتحة النصية وهي إخبار القارىء وإدراجه في الحكاية، في حين أنه إنطلاقاً من تقاطع هذين المحورين الممثلين لهاتين الوظيفتين نستطيع إقامة ترتيب ممكن لأشكال البداية التي تتأسس على ما يمكن أن نسميه "بالسرعة العامة للدخول" في الحكاية.

ولتبسيط العرض سنقدم رسماً بيانياً من خلال جدول ذي مدخل مزدوج بدلاً من تخطيط رياضي مكون من تقاطع محورين، ولكن فلندقق أن خانات اللوحة ليست عازلة تماماً لأنها تمثل النقاط المتطرفة لسلّم قيم من خلاله تحتل كل فاتحة نصية مكانها بطريقة مختلفة.

	إكساب النص بعداً درامياً مؤجلاً	إكساب النص بعداً دراميا فورياً
تشبّع إخباري	فاتحة نصية قارّة (مثال بلزاك) في كتابه إيجوني جرندي	فاتحة نصية متنامية (مثال زولا في جرمنال)

ندرة إخبارية	فاتحة نصية معلّقة (مثال بيكات في اللاّمسمّى)	فاتحة نصية ديناميكية (مثال جيد في مزّيفو النقود)

إنّ الوظيفتين اللتين في قاعدة الترتيب قد رتّبتا بطرق مختلفة ضمن أصناف: فالوظيفة الدرامية هي المهيمنة في الفاتحة النصية الديناميكية وهو ما يتفق مع تعريف الدخول في الموضوع بدون تمهيد بينما الوظيفة الإخبارية هي المهيمنة في الفاتحة النصية القارّة. فالوظيفتان حاضرتان وموجودتان معاً في الفاتحة النصية المتنامية ولنقل إنها غائبة (أو بالأحرى معتبرة كذلك) في الفاتحة النصية المعلقة التي تمثل بطريقة أو بأخرى رفضاً للبداية (أو مجموعة من البدايات المحتملة مثلما هو الحال لدى ستارن حتى إذا تأسس الترتيب على الإخبار بإكساب النص بعداً درامياً فإنّ الوظيفتين الأخريين (التمنيطية والإغرائية) يمكنهما أن تعودا إلى مستوى مختلف، بالنسبة إلى الأولى فإنّ التمنيطية غير المباشرة (وهي التي من خلال النص) هي بالضرورة متعارضة بما أنه يمكن لكل فاتحة نصية أن تحيل على نصوص أخرى بينما يتوقف التمنيط المباشر عند الفواتح النصية الثابتة والمعلقة التي يمكن لخطاب تنميطي فيها من النوع المحيل على النص

والمحيل على السرد أن يتنامى في نفس الوقت الذي يؤجل فيه إنطلاق الحكاية. أخيراً فالوظيفة الإغرائية هي بكل تأكيد الأقل قابلية للترتيب ولذا فهي الأقل وضوحاً في الترتيب المقترح. وعلى كل حال، ينبغي أن نلاحظ أن التفرقة بن الأصناف الأربعة تصاغ من خلال مدى سرعة الدخول في الحكاية (ولكن أيضاً من خلال صيغها: فإن كان التعليق رفضاً للبداية فإنّ الديناميكية يمكن أن تمثل بداية فجئية أو عنيفة). فالترتيب إذن لا يتم بدون علاقة مع القارىء، وإذا قبلنا أن هذا الانتظار يحيل على الحكاية المروية في الرواية: فإن الأمر يمكن أن يتعلق بانتظار بداية الحكاية عندما تكون هذه مؤجلة أو انتظار حل لها، وعندما تكتسب بعداً دراميا فوريا ويكون النص منفتحاً على حكاية هي بصدد الوقوع.

إنّ الترتيب الذي اقترحناه الساعة يأخذ بعين الاعتبار وظائف الفاتحة النصية وهدفه إذن هو تحليل طرق افتتاح النص: فهذا الترتيب يمكننا من فهم طبيعة الانتقال في التخييل (وسرعته) وهو كذلك ناجع لتتبّع تطور منوالات البداية وأيضاً [لتتبع] انتقالها الوظيفي، في حكاية الرواية، وبالفعل، تجدر الملاحظة أن الأمثلة المنتقاة والمتعلقة بالأصناف الأربعة قد أنشأت تاريخاً "صغيراً"

للفواتح النصية، وذلك بتركيزها على بعض التغييرات التي حصلت في غضون القرنين التاسع عشر والعشرين: فمن الفاتحة النصية البلزاكية القارّة ذات البداية التي تدخل في الموضوع بدون تمهيد والعصرية، إلى تطور شكل من الأشكال المعلقة و"الإشكالية" كما هو الشأن لدى بيكات.

إنّ الفاتحة النصية البلزاكية – باعتبارها أول نقطة إحالة لدينا، وكذلك [باعتبارها] ضرورية ضمن النص الغائب لأشكال الإفتتاح، هي بصفة عامة ثرية بالأخبار بهدف بناء كون تخييلي مليء معروف ومفهوم يجعل من العلاقتين السببية والقياسية مبدأ أساسياً. ويبرز رولان بارت وهو محقّ في ذلك أن الرواية البلزاكية "تنفتح على خطاب قارّ وآني لفترة طويلة، وعلى مناظرة شاسعة وجامدة من المعطيات الأولية تسمى "لوحة""[25]، فهذا الإثبات يتناسب مع منوالي الفاتحة النصية الأكثر انتشاراً في الرواية البلزاكية: البداية الوصفية ذات التوتر الإخباري والبداية السردية المنتظمة والتي من خلال الإشارة الدقيقة إلى الزمان والمكان تحدد منذ السطر الأول نقاط الإنطلاق الزمانية والمكانية في الرواية، وهكذا حتى لئن حقّقت بعض الفواتح البلزاكية انتقالاً أكثر نماء في الحكاية (مثلاً في كتاب جلد الأسى) فإنّه يبدو جلياً أن

الصنف الحركي والفاتحة النصية التي تدخل في صميم الموضوع بدون تمهيد) مرفوض في الرواية البلزاكية التي من خلال رغبتها في الإكتمال تروم عموماً إدراك الأحداث المروية في سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي إلخ.

غير أنه حدث بعد بلزاك انتقال من الثابت إلى الحركي وذلك مع فلوبار في غضون القرن التاسع عشر وخصوصاً في نهايته مع الروائيين الطبيعيين: فأغلب روايات جنجور تنفتح بحوار (وبالتالي بدخول في صميم الموضوع بدون تمهيد) بينما لدى زولا يتعاقب الصنف المتنامي (كما هو الحال في كتاب جرمينال) مع أشكال لبدايات حركية تلقي بالقارىء دون سابق إعلام في خضم الحكاية التي هي بصدد الوقوع وفي عالم آهل بالسكان مسبقاً. فإن مجرد ذكر الشخصيات يمكن أن يعتبر خاصية أولية لبدايات رواية زولا بل حتى إشارة أجناسية كما الشأن بالنسبة إلى الإحالة على التواريخ في روايات بلزاك.

من المؤكد أن الفاتحة النصية التي تدخل في صميم الموضوع بدون تمهيد هي الأكثر انتشاراً في القرن العشرين على أنه من المدهش أن نلاحظ مدى كثرة

الروايات التي تبدأ على هذا النحو ومدى تنوعها: يكفي أن نشير "إلى الغريب" لكامو و"مودراتو كانتابيل" لمرجريت دورا و"التحول" لبيتور وغير ذلك من الكتب، وفي غير الأدب الفرنسي نجد أوليس لجويس و"جولة في الناظور" لفرجينيا وولف والقصر لكفكا. إلخ. ويمكننا أيضاً أن نفترض أن انتشار هذا الشكل من البدايات مرتبط بتطور تفكير حول الطابع الإعتباطي للرواية (بداية من المركيزة لفاليري). وحول حدودها: فالفاتحة النصية التي تدخل في صميم الموضوع بدون تمهيد تبدو أحياناً برهنة صريحة على هذا الإعتباطي بما أنها تفترض "ما هو سابق للحكاية" والذي لم يقع الكشف عنه في النص. وليست الفاتحة النصية في شكلها الأكثر تركيزاً إلاّ بروزاً على سطح الصفحة البيضاء – لصوت مجهول يبدو أنه يتكلم منذ القديم ويلقي بالقارىء في جلاء عالم موجود من قبل ذلك هو شأن بدايات الرواية الجديدة مثل رواية القبة الفلكية لنتالي ساروت.

يمكن للفاتحة النصية في الرواية المعاصرة أن تكون محل استفهام حول مسألة الكلام وحتى حول إمكانية رواية حكاية. وكذا نصل إلى صنف المعلّق الذي يجد صورته المثلى في بداية اللامسمى لبيكات:

أين الآن؟ متى الآن؟ من الآن؟ دون أن أسائل نفسي عن ذلك، أن أقول أنا عن غير وعي. أن نعتبر هذه أسئلة، افتراضات، أن نمضي قدماً، أن نسمي ذلك مضياً، أن نسمي ذلك تقدماً.

من البديهي، أن هذه الفاتحة النصية تمثل نفياً حقيقياً لمنوالات البداية الواقعية (البلزاكية منها على وجه الخصوص) بما أنها تقدم الأسئلة الأساسية التي تتكفل الفاتحة النصية الواقعية بالإجابة عنها؟ أين؟ من؟ متى؟ ولكن هذا التساؤل في بداية اللامسمى هو نفسه ذو طابع ميتافيزقي بما أنه يتعلق بهوية الذات المتكلمة ("أن أقول أنا عن غير وعي") فالسؤال الأساسي كما هو الشأن في بداية كتاب ندجا للكتاب بروتون هو مرة أخرى: "من أنا"؟. وعن هذا السؤال يتولد سؤال آخر: "من المتكلم؟". يمكننا في النهاية أن نؤكد مع بلانشو بأنه كلام بدون مصدر متكلم، كلام مستقل ولامحدود وإليك اعتراف... لنقل راوي اللامسمى" "أبدو كأنني أتكلم ولكن لست أنا الذي يتكلم ولست أتكلم عن نفسي". وتؤكد سلسلة من الأفعال هذه الفرضية، ففي الصفحات الأولى، كل الأفعال التي تذكّر بالكلام هي مثبتة (قال، نادى، تكلّم) بينما كل الأفعال التي تتعلق بالمعرفة هي منفية (فكّر، علم إلخ...) وفي

النهاية إنّ هذه الفاتحة النصية المعلقة لا تمثل رفضـا بقدر ما تمثل نفياً قطعياً لها لأن هذا الكلام الـذي يستدعي الأنـا لا بداية له ولا نهاية.

وفـي الختـام، يجـب أن نلاحـظ أنّ هـذه الحكايـة القصـيرة التـي كنّـا بصـدد رسـم خطوطـها لا تـأخذ بعيــن الاعتبار إلا الإتجاهات العامة، فكثيرة هي الأسئلة المضادة حتى لدى الكتّاب الذين وقع ذكرهم غير أننا نعتقـد أن هـذا الترتيب الوظيفي يمكّن من متابعة تغير منوالات البداية في تاريخ الجنس الروائي وهـو بذلـك يمكنـه أن يشـكّل قـاعدة لتحليل عام وتصنيفي حول مسألة الفاتحة النصية حتى وإن كانت ظروف الترتيب ربّما جعلت لكي تهدَم.

هوامش:

* المقال لـ أندري دي لنجو Andrea Del Lungo ورد ضمن مجلة Poétique No 94, Avril 1993/ Seuil. pp. 130 - 149 .

1 - يتمثّل المنوال الديكنزي في "البدء بالبداية" أي أن نبدأ من ميلاد البطل مما يدعم الانطباع ببداية مطلقة، ولعلّ هذا الأمر يبدو أكثر تكلّفاً في [قصة] دافيد كوبر فيلد: "لأبدأ حياتي منذ البداية، أسجل أنّي ولدت يوم جمعة في حدود منتصف الليل، ففي الوقت الذي أخذت فيه الساعة الحائطية تدق أخذت أنا في البكاء" ففي نفس الوقت الذي طلع فيه الصباح ولدت الشخصية وانطلقت الحكاية: وكذا أضحت الفاتحة النصية لحظة إبداع حقيقية.

2 - في الرواية الحديثة عادة ما تكون الإحالات الصريحة للمنوالات في صيغة سخرية أو محاكاة ساخرة، غير أنّها ليست أقل دلالة: فالجملة الأولية في كتاب "اسم الوردة" لأمبرتو إيكو هي ("في صباح جميل من أواخر شهر نوفمبر") تسبق مثلاً خاصية من خاصيات هذه الرواية التي تداخلت فيها عدة أجناس أدبية (التاريخي، والبوليسي إلخ..) أي اللعب بالمنوالات والقوانين.

3 - يوري لوتمان: بنية النص الفني ص ص 209 - 301 .

4 - ر. جان انفتاحات، جمل هي بمثابة العتبات ص 421.

5 - ذكره من قبل. ر. بارت ("البلاغة القديمة" مجلة إبلاغ عدد 11 ص 214) وهو يؤلف بعمق في مسألتين الطابع الإعتباطي في كل بداية: فلم نبدأ بهذا بدلاً من ذاك؟ وعلى أي أساس نقطع ما أسماه بونج "بالرحيق القياسي الخام".

6 - دوشا. "في إيديولوجية بدء النص" ص 91 .

7 - ب. م. دي بيازي "النقاط الإستراتيجية في النص"، ص 26 .

8 – نحن نتوقّف عند المنطوق الواعي بأن علامات "الترقيم" في النص هي أحياناً أكثر تعقداً: لنفكر في ضربة النرد لمالرمي.

9 – ج. ل. كورنيل: "أبيض، مشابه وقريب من الحقيقة" ص 49 .

10 – ج. جينات: عتبات باريس منشورات العتبة 1987 ص 8 .

11 – انظر المرجع ذاته، فصل "المقام التمهيدي".

12 – نحن نحيل خصوصاً على تحليل جاك دي بوا في "التقنين المضعّف وبروتوكول القراءة في الرواية الطبيعية" 1973 .

13 – يمكننا أن نعود في هذا الصدد إلى تحليل رولان بارت في "البلاغة القديمة" لاسيما القسم المتعلّق بديسبوزيتو.

14 – ف. هامون: "خطاب مكره" مجلة الإنشائية عدد 16 ص: 434 .

15 – I. لوتمان بنية النص الفني ص 305 .

16 – هـ. ر. يوس: في جمالية التلقي. باريس غاليمار 1978 ص 49 .

17 – نحن نحيل هنا إلى المصطلح المقترح من قبل ج. جينات في كتابه "طروس" باريس منشورات سوي 1982 .

18 – كالفينو في كتابه "لو وجد في ليلة من ليالي الشتاء مسافر"... المترجم إلى الفرنسية من قبل دنيال سلّينا في وفرنسوا واهل. باريس منشورات سوي 1982 .

19 – ر. بارت س/ز باريس منشورات سوي ص 24 .

20 – ش. جريفال "إنتاج التشويق الروائي" ص 262 .

21 – للتفرقة بين المروي له والقارىء نحيل إلى دراسات جيرالد برنس ("مقدمة لدراسة المروي له" الإنشائية عدد 4) وإلى جان روسي (قارىء حميم باريس كورتي 1986).

22 – م. شارل في: بلاغة القراءة باريس منشورات سوي 1977 ص ص 31/13 .

23 – إنّ الإثارة الزماكنيّة حتى وإن كانت غير دقيقة فهي عنصر ضروري في الفاتحة النصية الخرافية. (انظر ف. بروب: علم بنية الخرافة. غاليمار 1970).

24 – جينات وجوه III منشورات سوي 1972 ص 79 يستحضر الكاتب في هذا الصدد الإفتتاحيات البلزاكية في سيزار بيروتو ودوجة لنجي لاتي هي في تقديرنا مخبرة أكثر منها درامية.

25 – ر. بارت: "من أين نبدأ؟" .

معجم المصطلحات*

استعطاف المستمع	Captatio benevolentiae:
قانون – سنن	Code:
قار – ثابت	Constant:
تقطيـع	Decoupage:
فاصل	Demarcatif:
اختزال – غياب	Ellipse:
اختباري	Empirique:
رهان	Enjeu:
استقصائي	Exhaustif:
صريح	Explicite:
تخييلي	Fictif:
وظيفة	Fonction:
كسر	Fracture:
ضمني	Implicite:
فاتحة نصية	Incipit:
أستهل الكتاب أو أبدأ	Incipit liber.....

* قد اعتمدنا في تعريب هذه المصطلحات مراجع لغوية عامة ومراجع خاصة وكتب مذيلة بكشف المصطلحات.

In medias res	الدخول في صميم الموضوع بدون تمهيد
Intertexte:	النص الغائب – تناص
Inventio rhétorique:	باب جمع الركائز اللغوية أي البحث عن المقومات البلاغية
Métadiscours:	خطاب انعكاسي – ما ورا الخطاب
Métalinguistique:	ما ورا لغوي
Metanaratif:	ما ورا سردي
Modéle:	منوال
Notion:	مفهوم
Paratexte:	نص مؤطر
Péritexte:	نص محيط
Poétique:	إنشائية
Polysémie:	اشتراك، تعدد الدلالات
Raréfaction:	ندرة – تقليص
Récit:	سرد
Saturation:	تشبع
Suspension:	تأجيل
Topoi:	الاستشهادات العامة، المواضع

المراجع المعتمدة العربية منها والمعربة

1 - الكتب:

- البكوش (الطيب) مفاتيح الألسنية، تأليف جورج مونان، عرّبه وذيّله بمعجم عربي فرنسي الطيب البكوش. منشورات الجديد تونس سنة ١٩٨١.

- المسدّي (عبدالسلام): الأسلوبية والأسلوب تونس: الدار العربية للكتاب.

المراجع الأجنبية

1 - dictionnaires

- Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française: Paris, éd.: 1992.

- Petit Robert: Dictionnaire des noms propres, paris, éd. 1993.

- Le Robert et Signorelli: Dictionnaire Français - Italien, Italien - Français éd. 1981.

- Gaffiot: Dictionnaire Latin - Français Paris: Hachette 50e éd., 1934.

* * *